



## Травестия сакрального в постмодернистском вестерне

**Н.А. Цыркун**

доктор искусствоведения

УДК 778.5.778

АННОТАЦИЯ

*В статье анализируются причины, процесс и особенности травестирования<sup>1</sup> сакральных мотивов в вестерне как национального американском киножанре в эпоху постмодерна. При рассмотрении вариантов вербального, визуального, содержательного пародирования евангельских текстов в канонической сюжетной структуре напрашивается вывод: аксиологическая разнородность фильмической конструкции вестерна новейшего времени в итоге активизирует критическое отношение к сложившейся социальной мифологии и стимулирует вопрошание истории.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

протестантская  
этика, вестерн,  
постмодерн,  
фронтинг,  
аксиология

### Вестерн: перекодировка

В течение долгого времени в советском киноведении доминировало резкое разграничение «высокого» и «низкого» искусства, причем последнее, как продукт массовой культуры, удостаивалось в научном обиходе по большей части пренебрежительных оценок. Эта дискриминация в определенной мере сохраняется и сегодня и касается целого ряда кинематографических жанров. Одной из первых по-новому подошла к этой проблеме М.И. Туровская в далеком 1971 году, в период подъема демократического движения разного толка в Западной Европе и США. В книге «Герои «безгеройного времени»», в заметках о «неканонических жанрах» она, отметив интерес к «неканоническим» жанрам в среде интеллектуальной западной молодежи, называет несколько причин и подчеркивает: «Главное — это «закономерность истории». Интерес к искусству «для народа», — пишет Туровская, — сильнее всего пробуждается в двух и притом прямо противоположных исторических ситуациях. Это особенно остро проявляется в моменты революционной ломки, когда жизнь сама обнажает свою героическую романтику, с одной стороны, а с другой — когда всерьез встает

<sup>1</sup> Термин «травестирование» понимается как использование жанровой формы в виде пародийных и даже бурлескных приемов в кинопроизведении, перенос «высоких» образов в сниженную, бытовую сферу, включая образы героических киноперсонажей. — Прим. авт.

<sup>2</sup> Туровская М.И. Герои «безгеройного времени». Заметки о неканонических жанрах. М.: Искусство, 1971. С. 90.

проблема искусства «для всех». Иначе говоря, «когда человек становится не только объектом, но и субъектом истории, суверенным вершителем своей и общей судьбы»<sup>2</sup>. Таким образом, и неканонический жанр массовой культуры вписывается в панорамную картину многозначной социальной действительности, переходит границы «примитива», а интерес к нему и становится свидетельством не пассивного потребления бездумным массовидным субъектом, а отражением стремления человека к активной жизненной позиции. (Кстати говоря, этот интерес к «неканоническим жанрам» был свойствен тогда и свойствен теперь не только западной молодежи. Неслучайно в 1974 году дебютировавший в полнометражном кино Никита Михалков поставил фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», российскую версию вестерна — «истерн», уловив в революционной ситуации нашей страны черты сходства с бурным периодом общественного переустройства в Америке после Гражданской войны и найдя содержанию адекватную форму.)

Однако, если для российского кино вестерн продолжает оставаться некой экзотикой (отсюда отсутствие серьезного внимания к этому феномену со стороны и зрителей, и многих экспертов), то в американской культуре вестерн изначально занимал и продолжает занимать центральное место. Этот, по слову Андре Базена, «избранный жанр американского кино», выполняет роль национального эпоса, концентрируя в себе сущностные черты обыденного сознания и самосознания. Он представляет собой синтезированный комплекс наиболее устойчивых политических, философских, религиозных идей, представлений и убеждений, выступающих идеалом, образцом поведения, жизненного стиля. Соответственно, смена акцентов, содержательные и стилевые новации в «теле» вестерна, которые при сохранении инвариантного канона происходят на всем протяжении истории жанра, сопутствующего истории страны, в определенной мере характеризуют и состояние умонастроений его обширнейшей аудитории. В связи с этим целесообразно рассмотреть некоторые аспекты постмодерной трансформации вестерна с точки зрения его важнейшей составляющей — протестантской этики. Предметом данного исследования является обновление жанра и выход его к новому содержанию на основе травестики, иронического пародирования традиционных для этого жанра евангельских мотивов, характерном для эпохи постмодерна. Речь идет о том, как культурная инновация приспособливает традицию и готовую форму к новым жизненным обстоятельствам и новым стереотипам зрительской рецепции.

Для рассмотрения выбраны примеры сюжетной, вербальной и визуальной «перекодировки» в деконструкции главного героя, а также в ироническом цитировании и пародировании евангельских текстов, что заставляет современного зрителя в новой оптике увидеть и оценить историческое прошлое и обеспечивает востребованность самого жанра вестерна.

### Протестантская этика и философия фронта

Одним из фундаментальных и формирующих факторов национальной культуры Америки, включая мейнстримный голливудский кинематограф, является пуританский этос, укоренившийся в массовом обыденном сознании, в социальной психологии и социальной мифологии, который густо пропитан религией протестантизма, причем, не только в его религиозных, но и секуляризованных формах, переставших восприниматься как изначально религиозно-протестантские ценности.

При сравнении степени культурного влияния пуританизма в Англии и США культуролог-американист А. Старцев отмечает, что пуританизм, «привитый в заокеанских колониях к “дичку” новосоздаваемой цивилизации, вошел в плоть и кровь новой нации и надолго стал одним из формирующих факторов в общедуховном развитии страны»<sup>3</sup>. При этом, по мнению автора, к пуританской традиции (не запятнанной фанатизмом и ханжеством) относятся такие столпы американской литературы, как Натаниэль Готорн, Герберт Мелвилл, Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Дэвид Торо, Эмили Дикинсон. Продолжая этот список, можно сказать, что XX век добавил к упомянутым именам целую когорту кинорежиссеров, среди которых одним из первых следует назвать Дэвида Уорка Гриффита, автора «Нетерпимости» и «Рождения нации». Хотя, разумеется, пуританская<sup>4</sup> традиция выступает в киноискусстве, как правило, весьма опосредованно, подчас размыто и неопределенно, в разнообразных обликах, и чаще всего тем туманнее, завуалированней, чем талантливее автор. Здесь уместно вспомнить учение А. Эйфра и А. Ажели о «трансцендентальной наполненности кадра», основанное на идее о том, что кино по своей природе пробуждает чувство священного, открывая его в повседневном, и само изображение человека на экране сакрализует его<sup>5</sup>. Необходимо, однако, отметить, что в орбиту исследований этих авторов не вошли фильмы религиозные по содержанию. Более того, ничто так сурово не было ими осуждено, как религиозно-пропагандистские картины, подобные фильму Сесила де Милля «Десять заповедей».

<sup>3</sup> Старцев А.И. Начало американской литературы. У. Брэдфорд, Б. Франклин, Сент-Джон де Кревекер. М., 1987. С. 9.

<sup>4</sup> Важно отметить: протестантизм в США никогда не претендовал и не претендует на мировоззренческое или институциональное доминирование. Его фрагментарность и конфессиональная раздробленность способствуют религиозному плюрализму и веротерпимости, а отсутствие иерархичности в кальвинизме заложило отрицание иерархичности в общественном устройстве, что соответствовало социальным потребностям новопоселенцев. — Прим. авт.

<sup>5</sup> Agel Henri, Aylfre Amedee. Le cinéma et le sacré. Paris, 1961. P. 157.

Чуждое усложненной «отчуждающей» техники, жанровое голливудское кино нарочито стремится к иллюзионизму, с помощью которого успешно скрывает следы технических ухищрений и обдуманность формы, которые как правило остаются для широкого зрителя незаметными (незамечаемыми), а для значительной части экспертов-киноведа представляются простыми до примитивности. Чтение кинотекста, ограниченное тем, что легко впитывается с помощью элементарного инструментария повествования — фабулой, диалогом, фотографической поверхностью кадра, то есть, на уровне мимезиса, — нередко даже специалистами воспринимается поверхностно. Между тем задествованные в фильмах структуры для массового сознания рассчитаны и на более глубинное, «подкорковое» восприятие, и не только на чтение текста, но и на понимание соответствующего контекста американской культуры и истории, тесно сопряженного с тем, что называют национальной идентичностью. В этом плане вестерн заслуживает особого внимания.

Само географическое пространство действия вестернов — фронт, подвижная граница между освоенным Востоком и осваиваемым Западом, вмещающая в себя множество полярных противоречий: природа и цивилизация, мирное спокойствие и опасность, добропорядочное и авантюрное. Идеальное визуальное воплощение этих смысловых оппозиций Джон Форд, к примеру, нашел в пейзаже Долины монументов, в резервации индейцев навахо, на границе штатов Аризона и Юта. (Со временем аналоги этого ландшафта обнаружались и в других местах, где съемки обходились дешевле.) Пустыньность Долины монументов воплощает устойчивый символ аллегорического самоотжествления американцев с богоизбранным народом, посланным в землю обетованную через пустыню, включая и возложение на себя миссии «посылания в дебри» (то есть в необжитые места), идущее из пуританской культуры XVII века. Пустыня имеет также метафорическую коннотацию «пустыни греха и неверия»; на фоне красноватой песчаной террасы знаками «греха» выступают отвесные скалы, бросающие густую тень.

Сегодня существует множество жанровых подвидов вестерна, но в самом общем виде главный герой вестерна — ковбой, в образе которого, начиная с «Кита Карсона» (1903) Уоллеса МакКатчеона, повторяются неизменные черты и в первую очередь отшельническая погруженность в себя, составляющая сердцевину пуританского идеала. Естественное состояние, обусловленное особыми условиями труда скотовода-кочевника, — одиночество, свойственное пуританину, который тяготеет к тщательному

<sup>6</sup> Готовность к самоотречению, способность жертвовать личными интересами во благо других как доминирующие характеристики главного героя способствовали подъему вестерна во время Второй мировой войны. Один из кинокритиков (Г. Джейкобсон) писал по этому поводу: «Кажущееся непонятым превращение Союзинных Штатов во времена мировых войн из нации, практически не располагающей военной мощью и давно похороненным, хотя и славным военным прошлым, в сильную военную державу, в не-малой степени обязано воинственному духу, который поддерживается в молодом поколении ковбойской традиции, неизменно находящей свое воплощение в американском кино». (Цит. по: French Philip. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. N.Y., 1974. P. 153).

обдумыванию своих поступков, в том числе с точки зрения благоугодности. Внутренняя изолированность, по замечанию Макса Вебера, составляет один из корней пессимистически окрашенного индивидуализма, характерного для народов с пуританским прошлым. В ней обнаруживаются следы учения о предопределении, хотя догматическая значимость последнего уже исчезла. Самоотречение — не цель, а средство прежде всего достижения успеха, который выступает как знак спасения, избранничества. Однако удача иной раз изменяет даже избранным. Протестантская этика объясняет это тем, что Господь посылает испытания, в преодолении которых герой ищет опору в самом себе. Пафос вестерна состоит в том, что личная отвага эпического героя направлена на служение обществу, что проявляется в совпадении индивидуальных мотивов с коллективными, когда групповые интересы выступают не только как внешний, но и внутренний императив поведения<sup>6</sup>, в чем и заключается залог неизменной популярности жанра.

Сказанное выше на первый взгляд идет вразрез с материальной устремленностью национальной психологии американцев, с их самоцельной страстью к наживе, с рационализмом как главной чертой американцев. Подробное рассмотрение этого парадокса выходит за пределы данной статьи, поэтому сошлемся на вывод, сделанный экспертом: «...то качество духовного склада американской нации, которое принято называть рационализмом, на самом деле не есть рационализм с его посторонним отношением к миру, за которым не предполагается ничего трансцендентного. <...> Качество американцев, обычно называемое рационализмом, представляет собой <...> разновидность иррационального в основе своей способа восприятия мира, парадоксально проявляющегося в тяготении к материальным достижениям. Эту разновидность можно определить как инструментализм, или утилитаризм, поднятый в национальном массовом сознании в период его становления до высот трансцендентного этического императива»<sup>7</sup>.

Данная точка зрения объясняет, в частности, рекрутирование Крисом Лараби Адамсом, главным героем фильма «Великолепная семерка» (1960) Джона Стёрджеса, своей команды для защиты крестьян, страдающих от шайки бандитов. Ему приходится лукавить, называя сумму награды, в то время как бой, который его отважной семерке пришлось выдержать, потребовал самоотверженности и бескорыстия. Или, к примеру, в слэш-вестерне С. Крэйга Залера «Костяной томагавк» (2015) раненый О`Дуайер торгуется с самим Господом: «Я всю жизнь

<sup>7</sup> Новинская М.И. Иррационализм и массовое религиозное сознание в США // Американский характер. Очерки культуры США. М., 1991. С. 52.



«Непрощенный»,  
режиссер Клинт  
Иствуд

тебе молился, чтобы ты мне сейчас помог». И заглавный герой Клинта Иствуда в «Непрощенном» (1992) тоже поначалу руководствуется меркантильным мотивом.

Подобная двоякость отношения к жизни вписывается в реестр так называемого ревизионистского вестерна, возникшего (и поныне существующего наряду с классическим) после Второй мировой войны. В отличие от модернистского вестерна с его гармоничным распределением ролей здесь нарратив приобретает иную, более мрачную, а подчас и циничную тональность, подчеркивающую царившее в стране беззаконие и продажность власти, при том что герой приобретает антигероические черты, а прежние недруги (индейцы) и подозреваемые в нелояльности (мексиканцы) становятся привлекательными персонажами — наряду, кстати, с женщинами, подчас выходящими на авансцену в качестве протагонистов.

### Стадия льва

Действие «Непрощенного» происходит в 1880 году на Западе страны, в городке Биг Виски (Вайоминг). Двое ковбоев напали на проститутку в салуне, изрезали лицо одной из девушек, но попали в руки служителя закона Малыша Билла, носителя традиционной морали. Этот человек твердо знает, где водораздел между добром и злом и ненавидит убийц. Он мгновенно отреагировал на преступление, решив, по своему обыкновению, высечь бандитов. Но хозяин заведения предпочел получить материальное возмещение «порчи собственности», заставив виновных расплатиться лошадьми. Такой поворот дела возмутил девушек, решивших нанять защитников, чтобы разделаться с негодьями по справедливости. Отсюда и начинается история обращения заглавного героя, Уильяма Манни, которого сыграл сам режиссер.

По сюжету, после смерти жены Манни, на совести которого десятка полтора загубленных душ, начал новую жизнь, бросил пить, работал на ферме, воспитывал детей, пытаясь забыть о прошлом, но дела идут неважно, он влезает в долги, и в этот момент к нему в Канзас приезжает юный Скофилд Кид, предлагая за деньги проституток совершить акт возмездия. В ходе разборки вигилянты, созданные шерифом, убивают друга Манни, и теперь он видит свою задачу еще и в том, чтобы отомстить за него, убив Малыша Билли. В результате Манни удается уйти от преследования, в финальных титрах сообщается, что он с детьми покинул ферму, разбогател и женился на одной из проституток — той, которой изрезали лицо, получив таким образом символическое прощение за содеянное.

Белый конь Манни — автоцитата Иствуда, отсылка к вестерну «Имя ему Смерть» (1985), где его герой по прозвищу Проповедник явно ассоциируется с одним из всадников Апокалипсиса,



«Имя ему Смерть»,  
режиссер  
Клинт Иствуд

который, выполнив свою миссию, в финале тает на фоне снежных гор. Этот фильм представляет собой некую буквалистскую мистическую экспликацию евангельского текста.

Сюжет «Непрощенного» отсылает к Евангелию иначе, ассоциируясь с притчей о фарисее и мытаре, вошедших в храм помолиться. Фарисей мо-

лился так: «Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодеи, или как этот мытарь: пощусь два раза в неделю, даю десятую часть всего, что приобретаю». Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударя себя в грудь, говорил: «Боже! будь милостив ко мне грешнику! Сказываю вам, что сей пошел оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится»<sup>8</sup>.

Фарисей, проявляя ложное благочестие, не видел себя грешником, а мытарь глубоко осознавал и переживал состояние греховности. Фарисей встал на видном месте — посередине храма или перед алтарем, он (по видимости) — достойная личность и

<sup>8</sup> Евангелие от Луки, 18, 10–14.

в обществе и в церкви, а мытарь, не смея пройти вперед, встал у самого порога, как сказано в Евангелии, вдали. «Фарисеем» в фильме предстает шериф, уверенный в своей правоте, который под дулом револьвера Манни восклицает: «Я не заслужил этого! Я строил дом».

Если перевести обращение бывшего бандита Уильяма Манни (бывшего бандита, убийцы, а во времени действия фильма — фермера, воспитывающего двоих детей, но вновь взявшегося за оружие, чтобы осуществить акт благородной мести) на язык ницшевской метафизики, то заглавный герой прошел путь всех трех стадий человека: «верблюда», который живет в прошлом, уставшего от того, что в нем долго накапливалось благодаря воспитанию и окружению; «льва», отвоевывающего себе свободу для нового созидания; и, наконец, «ребенка», освободившегося от прошлого и взявшего на себя ответственность за свою жизнь. Это можно рассматривать как прорыв, трансгрессию, предполагающую самостоятельность субъекта, с одной стороны, и наличие границы, которую он нарушает, — с другой. Трансгрессия в индивидуальном плане предполагает самораскрытие субъекта, а в социальном — становление множественного и нового. Трансгрессия — одно из ключевых понятий постмодернизма, сформировавшееся в языке французской экзистенциальной философии, обозначающее переход, по слову Мориса Бланшо, «преодоление непреодолимого предела». Соответственно, в кино — это и выход персонажа за рамки установившегося жанрового канона.

Клинт Иствуд разрушил гармоничную диспозицию классического вестерна и вывел заглавного героя «Непрощенного» за пределы морали, добавив к канону ницшеанские обертоны. Манни отлично сознает, что совершает грех, но, будто следуя императиву Ницше, «преодолевает» в себе «человеческое», переходя к статусу «сверхчеловека», осознает себя не только «званным», но и «призванным».

Гипертрофированная модернистская заостренность «Непрощенного» вводит его в парадигму постмодернизма, в чем нет противоречия, поскольку между тем и другим нет и не может быть жесткого разграничения как в историческом, так и в идеографическом плане.

### **Справедливость фронта**

Ревизия традиционного вестерна касается содержательных моментов, тематической организации и акцентуации материала, соответствующей мифологии, а также формально-



«Омерзительная  
восьмерка», режиссер  
Квентин Тарантино

визуального плана, который становится все более изощренным и многозначным. Достаточно вольное обращение со священными текстами, которые вводятся в нарратив вестерна, объясняется и усиливающейся секуляризацией, и реакцией на религиозный радикализм, и в целом ситуацией постмодернизма с его принципиальным цитированием, ироничностью, пародированием и снижением пафоса.

Начало фильма Квентина Тарантино «Омерзительная восьмерка» (2015) с торжественной пафосностью напоминает «Космическую Одиссею: 2001» Стенли Кубрика (1968). Кубрик предъявлял Землю до начала времен, сопровождая «Восходом» из симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра». Эннио Морриконе, сочиняя партитуру для вестерна Тарантино, заменил колокола и орган Штрауса синтезатором, задающим ритм медленного саспенса. Зрителю показывают страну до условного начала — то есть до утверждения диктатуры закона, когда на большей части территории заснеженного Вайоминга, по которой движется дилижанс (намек на классический «Дилижанс» Джона Форда), действовала «справедливость фронта», то есть самосуд. Фильм открывается серией статичных планов мертвой природы — снежной пустыни, где кое-где торчат черные остовы деревьев. Это аналог знойной Долины монументов, окончательно бесплодной. И далее, еще на титрах, появляется изображение деревянного могильного креста с фигурой Христа, потрескавшейся и занесенной снегом, как символ мертвого бога.

Книга Чарльза Портиса «Железная хватка», вышедшая в 1968 году, имеет такое же отношение к жизни на фронтире, как и роман Сервантеса «Дон Кихот» к европейскому средневековью. И то и другое изначально проникнуты пародийной иронией и ностальгией, так что усилить эти качества нет на-

добности. Тем самым экранизировавшие «Железную хватку» в 2010 году братья Коэн вроде бы сами вышибли у себя из-под ног ту почву, на которой так уверенно обосновались. Им осталось одно — быть верными первоисточнику, что они успешно и сделали. Писатель, придумывая своего героя — помощника шерифа Когберна, кажется, видел перед глазами главного вестерновского режиссера, одноглазого и довольно корпулентного Джона Форда. А на Джона Уэйна, сыгравшего в 1968 году эту роль в фильме «Настоящая выдержка» Генри Хатауэя, Джефф Бриджес в новой экранизации совсем не похож, но зато выглядит гораздо реалистичнее; от него будто так и разит перегаром, потом и мочой.

История разворачивается на границе Арканзаса и Оклахомы сразу после Гражданской войны, когда там бытовала поговорка: «Нет закона к западу от Сент-Луиса и нет бога к западу от Форт-Смита». То есть это именно тот город, откуда приехала 14-летняя Мэтти Росс (актриса Хейли Стейнфелд), чтобы отомстить за смерть невинно убиенного отца. Эта юная особа — явная пародия на женский тип «дочери американской революции»: бескомпромиссная, жесткая до жестокости, со словом божьим на устах. Слова из Притчей Соломоновых, которые произносит Мэтти в книге, Коэны вынесли в эпиграф: «Нечестивый бежит, когда никто не гонится за ним», предоставив зрителям убедиться в истинности того, что следует дальше по фильму: «...а праведник смел, как лев». Было бы слишком дерзко впрямую назвать Забияку Когберна «праведником» — неслучайно в фильме подробно воспроизведена сцена в суде, где подсчитывается, сколько человек он застрелил за четыре года службы — 23. (Между

«Железная хватка»,  
режиссеры Итан Коэн,  
Джоэл Коэн



тем источники сообщают, что на этой земле было убито более двухсот человек его профессии — служить закону было чрезвычайно опасно.) Торжество закона в лице Когберна показано в кульминационной сцене, когда он, закусив зубами поводья коня и направив два пистолета на четверку бандитов, мчится им навстречу почти на верную гибель. Так завоевывался Дикий Запад — и не только территориально, о чем мы знаем из мифологии вестерна, под обаянием которой находятся как Джоэл и Этан Коэн, так и зрители.

### Тема предателя и героя

В процессе ревизии легендарного прошлого наряду со священными текстами, материалом переосмысления мифологии вестерна служат и тексты визуальные. В фильме Эндрю Доминика «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007) производится деструкция одного из самых известных эпизодов подлинной истории страны. Убийство Джесси Джеймса Робертом Фордом — одна из реальных историй, превратившаяся в легенду, неоднократно переносившаяся на экран. В народном сознании грабитель банков превратился в Робин Гуда, а его убийца, стрелявший в спину своему кумиру, — в трусливого предателя. Эндрю Доминик экранизировал книгу Рона Хансена (1983). Теперь на экране перед нами безжалостный убийца и психопат Джесси Джеймс (Брэд Питт), который приблизил к себе юного Роберта Форда (Кейси Аффлек), узрев в нем себя в юности. Сам же Роберт мечтает о славе и, по-видимому, не задумывается о ее цене. Авторы фильма последовательно, а иногда издевательски заставляют зрителя менять мнение о героях и негодях, показывая Джеймса в ситуациях, когда его нельзя не ненавидеть, но можно пожалеть.

В центре фильма — тема предателя и героя, которые меняются местами, становясь похожими до неразличимости, а попадая в центр общественного внимания, оказываются марионетками в руках тех, кто это мнение формирует. Символическая реальность замещает подлинную, рождая миф. Сакральный характер этого мифа препарирован и травестирует Эндрю Доминик в кульминационной сцене, иконографически построенной по аналогии с репликой Тайной вечери. Этот сюжет обычно ассоциируется с росписью Леонардо да Винчи в доминиканском монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. Считается, что там изображен момент, когда Иисус говорит, что один из апостолов предаст его («и когда они ели, сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня»), и когда Иуда произносит:



«Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», режиссер Эндрю Доминик

существуют изображения еще катакомбного периода, где число присутствующих на Тайной вечере колеблется от двух до семи; кроме мужчин, иногда присутствуют женщины, дети и даже слуги, так что число и расположение фигур в данном случае не является каноническим и объясняется скудостью данных, приводимых евангелистами. Многие произведения на эту тему либо исключали Иуду, либо помещали его отдаленно от той часть стола, за которой сидели остальные апостолы и Иисус.

Среди историков искусства бытует мнение, что Леонардо писал Иисуса и Иуду с одного и того же человека в разные периоды его жизни. Это подразумевает, что добро и зло так близки, что граница между ними иногда стирается. Существует апокрифическая версия, будто Иуда был для Иисуса одним из любимейших учеников, единственным, кому он смог доверить исполнение божьей воли; без этого предательства не могло быть ни распятия, ни искупления людских грехов.

«Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», режиссер Эндрю Доминик



Тема предательства разворачивается в фильме Доминика за столом, за которым сидят братья Роберта и дочь хозяйки дома Марты (по-английски Martha, то есть Марфа), готовящей трапезу; Роберт сидит напротив Джесси, тоже обособленно; возле его тарелки лежит нож. В ходе разговора Роберт называет черты сходства между ним и Джесси, его кумиром: у обоих отцы священники, оба младшие братья в семьях, у них один и тот же рост и голубые глаза. В ответ на это Джесси рассказывает о предателе, некоем Джордже Шеферде, который «тоже много болтал о сходстве», а на самом деле лицемерил, готовился его убить. Едва не плача, Роберт говорит, что он совсем не такой, как этот Шеферд. «Но ты напомнил о нем», — отвечает Джесси. Предсказание предательства выступает в «маске» рассказа в прошлом и вместе с тем звучит как вызов, как провокация. Когда за столом возникает вопрос, за что Шеферд «имел зуб» на Джесси, тот отвечает, будто бы ему шепнули, что он перерезал горло его племяннику ради денег. Но правда ли это? Джесси уклоняется от прямого ответа: «Боб знаток моей жизни. Пусть Боб скажет. Ему решать». Таким образом, явно подозревая Роберта в злом умысле, Джесси вместе с тем как бы доверяет ему акт собственного убийства. В его глазах невыносимая усталость; двойная жизнь — добропорядочного отца семейства и предводителя банды — становится ему трудна; он внутренне готов покончить с ней.

Инсценировка евангельского сюжета переворачивается, когда один из братьев упоминает, как в шутку сказал Роберту, будто у Джесси на ногах нет пальцев — акула откусила. Отсутствие пальцев ассоциируется с копытом, таким образом, Джесси, будто бы символически занимающий место Христа, предстает дьяволом. Иронический мотив развивается далее, когда Доминик препарирует рождение современного мифа: после смерти Джесси превращается в икону газетной хроники, кумира толпы, с радостного одобрения которой готовится убийство уже Роберта Форда.

Фильм Доминика — типичный пастиш, эклектичная конструкция семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов. В модернистской парадигме пастиш служил приемом пародии; в постмодернистской, как зафиксировал Ч. Дженкс, установился принцип «парадоксального дуализма или двойного кодирования», предполагающий — при столкновении в одном интертекстуальном пространстве двух и более фрагментов содержательно и стилистически различных «текстуальных миров»<sup>9</sup> — их равноправие.

<sup>9</sup> Дженкс Чарльз. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 10.

В результате акцент отношения к изображаемому переносится с автора на реципиента, то есть зрителя, подключая его к активному восприятию авторского меседжа и заставляя усомниться в достоверности «старого знания», правдивости старых мифов. Зрителю предоставляется свобода при формировании собственного отношения к изображаемому, которое, в свою очередь, благодаря ироничному осуждению, не претендует на статус истины, тем не менее стимулируя постоянное вопрошание истории. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дженкс Чарльз. *Язык архитектуры постмодернизма*. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.
2. *Евангелие от Луки*. — 18, 10–14.
3. Новинская М.И. *Иррационализм и массовое религиозное сознание в США // Американский характер. Очерки культуры США*. — М.: Наука, 1991. — С. 29–54.
4. Старцев А.И. *Начало американской литературы // Уильям Брэдфорд. История поселения в Плимуте. Бенджамин Франклин. Автобиография. Памфлеты. Сент Джон*. — М.: Художественная литература, 1987. — 752 с.
5. Agel Henri, Ayfre Amedee. *Le cinéma et le sacré*. Paris: Les Editions du cerf, 1961. — P. 29–42.
6. French, Philip. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. N.Y., Viking Press, 1974. — 240 p.

#### REFERENCES

1. Jencks Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. NY: Rizzoli, 1977. — 104 p.
2. *Lucas*, 18: 10–14.
3. Novinskaya M. *Irratsionalizm i massovoye soznanie v USA [Irrationalism and Public Consciousness in USA] // Amerikansky kharakter. Otcherki kultury USA*. — М.: Nauka, 1991. — P. 29–54.
4. Startsev A. *Nachalo amerikanskoj literatury [Beginning of America Literature] // William Bradford, Benjamin Franklin, St. John de Crèvecoeur*. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1987. — 752 p.
5. Agel Henri, Ayfre Amedee. *Le cinéma et le sacré*. Paris: Les Editions du cerf, 1961. — P. 29–42.
6. French Philip. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. N.Y.: Viking Press, 1974. — 240 p.

# Travesty of the Sacred in Postmodernist Westerns

*Nina A. Tsyrukun*

PhD (Arts)

UDC 778.5.778

**ABSTRACT:** The author analyzes the reasons, process and peculiarities of travesty of the sacred motives in the postmodernist western as the American national movie genre.

As the country's national epic western bases upon the Puritan ethos as one of the fundamental moulding factors of American culture rooted in the mass daily consciousness, social psychology and mythology. For the revisionist western arisen after WW2 (that is Post-modern epoch) a certain reaccentuation of all its structural integrants is characteristic. Revision of the traditional western touches upon semantic, topical and mythological components as well as imagery which is becoming more and more sophisticated and polysemic.

Basing on such pictures as *Unforgiven* (1992) by Clint Eastwood, *True Grit* (2010) by Ethan and Joel Cohen, *The Hateful Eight* (2015) by Quentin Tarantino, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007) by Andrew Dominik, the author states the process of deconstruction of the harmonious disposition in the elemental balance proper for the classical western. The deconstruction takes place on all the layers of the movies: semantic, stylistic and axiological due to collision of different textual worlds in one and the same intertextual space. Anyhow, the author concludes, that the inevitable travesty of the sacred as the basic component does not reduce axiological value of the western. Axiological diversity of the filmic construction of the contemporary western provides the viewer with freedom for forming one's own attitude towards the film and motivates continual questioning of history.

**KEY WORDS:** protestant ethics, western, postmodern, frontier, axiology